

جواب آواز

بر اساس ردیف آوازی به روایت استاد محمود کریمی

برای تار و سه تار

۹

نشانه‌ها و علایم در تار و سه تار

نگارش ارشد تهماسبی



مؤسسه فرهنگی - هنری ماهور

تهران، ۱۳۷۴

فهرست

۹	مقدمه، نوشته حسین علیزاده
۱۳	پیش‌گفتار
۱۹	اسامی گوشه‌ها
۲۷	توضیحات
۲۸	اشتباه‌های اجرا
۲۹	نشانه‌ها
۳۰	جدول انطباق حروف فارسی با حروف لاتین
۳۱	دستگاه شور
۵۹	آواز ابوعطا
۷۹	آواز بیات ترک
۹۹	آواز افشاری
۱۱۹	آواز دشتی
۱۴۱	دستگاه سه‌گاه
۱۶۱	دستگاه چهارگاه
۱۸۱	دستگاه ماهور
۲۱۹	دستگاه همایون
۲۳۹	آواز بیات اصفهان
۲۶۱	دستگاه نوا
۲۸۵	دستگاه راست پنجگاه
۳۱۳	علامه و نشانه‌ها در تار و سه‌تار
۳۵۵	کتاب‌شناسی منابع

مقدمه

آواز در تاریخ بشری پیشینه‌ای به دیرینگی عمر آدمی دارد. انسان پیش از آن‌که واژه و کلمه بسازد آواز خوانده است و از طریق تسلط بر حنجره و به کمک موسیقی تارهای صوتی‌اش ادای مقصود کرده و تمنیات درونی خود را نشان داده است؛ زمزمه آب، صدای باد، غُرش رعد، نغمه‌ی پرندگان و دیگر عناصر و عوامل موجود در طبیعت، منبع فُتاضِ تقلید و الهام موسیقایی بوده است.

در جریان تحولات تاریخی و با گام نهادن انسان به مرحله ساخت ابزار، نوع سازی موسیقی نیز متولد و در گذار دگرگونی‌های تاریخی به مقتضای شرایط اجتماعی، فرهنگی، اقتصادی و سیاسی ملت‌ها و اقوام گوناگون متحول شده و در مرحله‌ای از روند تکاملی خود کوشیده است خود را از قید عوامل کلامی که محتوای آواز است برهاند و به بیان و زبان مستقل دست یابد. حالت انتزاعی و بیانِ خودبنیاد موسیقی ثمره آزادی آن از قیود و اِزگان، هجاها، اوزان و قراردادهای کلامی است.

موسیقی آوازی در هنر ایران ریشه‌ای کهن و سترگ دارد. مدارک بازمانده از روزگار پیش از اسلام، گزارش‌های تاریخ‌نویسان و آثار نویسندگان و شاعران از آن دوران همه‌جا این نظر را تأیید می‌کند. مراسم مذهبی زرتشتیان ایران که از دیرباز آمیخته با موسیقی بوده آوازخوانی قسمت‌های مختلف اوستا کتاب مقدس زرتشتیان است؛ گاتاخوانی، یشناخوانی و یشتخوانی در مراسم گوناگون مذهبی بر آواز استوار بوده است. در متون به‌جای مانده زرتشتی و در پژوهش‌های انجام شده از نام ساز و اشاره به موسیقی سازی سخنی به میان نمی‌آید، در دوران ساسانیان موسیقی‌دانان بزرگ دربار پادشاهان، همچون باربد، نکيسا، بامشاد و دیگران نخست سراینده و خواننده‌اند و بعد نوازنده، نظامی گنجوی شاعر داستان‌سرا در منظومه‌ی خسرو شیرین هر جا از باربد و نکيسا سخن گفته است بر سراینده‌گی و خوانندگی آنان تکیه می‌کند.

نکيسا بر طریقی کان صنم خواست فروگفت این غزل در پرده راست

*

نکيسا چون غزل با چنگ برگفت ستای باربد با ساز شد جفت

نوا را: پرده عَشاق بر بست در افکند این غزل چون عاشق مست

*

نکیسا چون زد این طیاره بر چنگ ستای بارید برداشت آهنگ

به آواز حزین چون عذرخواهان روان کرد این غزل را در سپاهان^۱

فردوسی در اثر جاودانه‌اش شاهنامه در توصیف مازندران ابتدا سخن از سرایندگی به میان می‌آورد و آنگاه از نوازندگی و موسیقی صرف:

سراینده‌ای این سخن ساز کرد دف و چنگ و نی را هم‌آواز کرد

که مازندران شهر ما یاد باد همیشه بر و بومش آباد باد^۲

از آن‌جا که شعر ایران پیش از اسلام شعر هجایی بوده، می‌توان گفت که موسیقی آن دوران نیز که بر بنیاد شعر و کلام استوار بوده به‌صورت هجایی و بر روی حرکت و ریتم‌های هجایی شکل می‌گرفته است. خسروانی که اکنون به‌عنوان گوشه‌ای در ردیف موسیقی ایران به ما رسیده است (اینکه آیا ملودی خسروانی همان ملودی قدیم است یا نه، در این بحث نمی‌گنجد) نوعی شعر هجایی سه‌سطری است که ابداع آن را به بارید نسبت داده‌اند^۳. انتساب ابداع یک نوع شعری به یک موسیقی‌دان دلیلی است بر نیاز بیش از حد موسیقی به کلام و اهمیت و تقدّم آواز در موسیقی دوران پیش از اسلام.

با ورود اسلام، همراه با دگرگونی عظیمی که در همه شئون سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی جامعه ایرانی پیش آمد، موسیقی نیز دستخوش تحولاتی شد، اما همچنان به‌صورت موسیقی آوازی باقی ماند. در این دوره حیات موسیقی در گرو عوامل دیگر بوده و به‌طور مستقل امکان ادامه حیات نداشته است، مگر توجیه آن به‌وسیله ادبیات و صدای انسان. در منابع تاریخی و ادبی هر جا سخن از موسیقی به میان می‌آید مقصود خواندن آواز به همراه ساز است. می‌توان گفت که منع نوازندگی در اسلام به گسترش آواز به عنوان تنها محمل هنر موسیقی اهمیت روزافزون داد. لقب حافظ که امروزه تنها به حفظ‌کنندگان قرآن اطلاق می‌شود، در گذشته به کسانی گفته می‌شد که همراه با نواختن ساز، آوازخوانان چیره‌دستی بودند که به مقتضای مسایل اجتماعی در خدمت درباریان و بزرگان بسر می‌بردند^۴.

در دوران قاجار نیز اهمیت آواز در موسیقی ایرانی همچنان تداوم می‌یابد و به آواز اهمیت بسیار داده می‌شود، و میزان مهارت نوازندگان به نسبت همراهی و تلفیق هنر آنان با آواز سنجیده می‌شود، این مهارت از دو طریق به محک داوری زده می‌شود: ۱- جواب آواز، ۲- اجرای ضربی (ضربی خوانی)؛ هر دو مقوله اجرای ساز در تقلید از آواز است و امری است همیشگی و گریزناپذیر. در جواب آواز اجرای سیلاب‌های بلند و کوتاه و تحریرها همگی زیر تسلط شعر صورت می‌گیرد که موجب پیدایش تکنیک‌های گوناگون در نوازندگی می‌شود. در اجرای ضربی‌ها، موسیقی الزاماً مطابق با اوزان شعر حرکت می‌کند و ملودی‌ها نیز برابر با آکسان‌های شعر با ساز اجرا می‌شود.

ردیف موسیقی سنتی ایران به دو گونه اجرا می‌شود؛ آوازی و سازی، با توجه به اهمیت آواز در

۱. کلیات نظامی گنجوی، خسرو شیرین.

۲. شاهنامه فردوسی، پادشاهی کیکاووس.

۳. نگاه کنید به سه کتاب، مهدی اخوان ثالث، انتشارات زمستان، چاپ پنجم، تهران، ۱۳۷۲.

۴. نگاه کنید به نای هفت‌بند، باستانی پاریزی، مؤسسه مطبوعاتی عطائی، چاپ اول، تهران، ۱۳۵۰.

موسیقی ایران که پیش از این از آن سخن گفتیم موسیقی سازی تحت تأثیر مستقیم آواز است، به همین دلیل ردیف سازی نیز نوعی ردیف بدون کلام است که مایه اصلی آن را چه در ریتم و چه در حرکت ملودی، اوزان شعری تشکیل می‌دهد. تغییراتی که در اجرای ردیف سازی با ردیف آوازی پیدا شده حاصل تکنیک و ذهنیت نوازنده‌ای است که ردیف سازی را از آوازی تفکیک می‌کند. در مقوله جواب آواز کلیه تکنیک‌های سازی در خدمت اجرای سیلاب‌ها و هجاهای شعری است و در واقع ساز می‌بایست هرچه بیشتر خود را از نظر اجرا به آواز نزدیک کند؛ از این‌رو در سازهای مختلف این امر به شیوه‌های متفاوت اجرا می‌شود. معمولاً با سازهای کششی اعم از بادی یا آرشه‌ای که طبیعت‌شان به آواز نزدیک‌تر است اجرای ردیف‌های آوازی سهل است، اما در سازهای مضرابی به گونه‌ای دیگر است و در واقع مشکل‌تر.

چنین به نظر می‌رسد که در مقام مقایسه، شیوه جواب آواز خاص موسیقی سنتی ایران است. در موسیقی نواحی مختلف ایران و در سایر ممالک شرق ساز با حفظ استقلال خود با آواز همراه می‌شود و شکل همراهی کاملاً به صورت ساده و در واقع حفظ نُت‌ها و صداها، تشکیل‌دهنده مقام^۱ و یا راگ‌های^۲ مختلف برای خواننده است. در این موسیقی‌ها جواب آواز به ندرت صورت می‌گیرد و یا با تکنیک و امکانات سازی مطالبی ملهم از ملودی‌های آوازی نواخته می‌شود.

به هرگونه، شیوه سنتی جواب آواز از قدیم همان شکل اجرای نعل به نعل ملودی‌های آوازی است که بنا به خلاقیت نوازنده می‌توان از امکانات سازی نیز در آن استفاده کرد. امکاناتی که برای نوازنده جواب آواز الزامی است عبارتند از ۱- تسلط به نوازندگی ساز از لحاظ تکنیکی و به کارگیری عوامل مناسب اعم از آرشه‌کشی در سازهای آرشه‌ای، نفس‌های به موقع در سازهای بادی و استفاده مناسب از مضراب‌های گوناگون در سازهای مضرابی، فراگیری جواب آواز معمولاً از تکرار ملودی‌ها و درک درست مفاهیم و اوزان شعری به دست می‌آید که در گذشته معمولاً از طریق استادان خواننده به نوازنده منتقل می‌شد. بعدها عنوان جواب آواز در شمار درس‌های هنرستان عالی موسیقی ملی قرار گرفت و زنده‌یاد استاد محمود کریمی به این مهم همت گماشت. استاد کریمی با تکرار جملات آوازی شاگردان را با اجرای دقیق گوشه‌های آوازی با ساز آشنا می‌کرد، ناگفته نماند که قبل از تدریس این درس در هنرستان عالی موسیقی ملی استادانی چون حاج محمد ایرانی مجزّد، عبدالله دوامی و نورعلی برومند به علت تسلط بر دو ردیف آوازی و سازی بر این مهم همت گماشتند، در واقع استاد محمود کریمی، در تداوم این سنت به تدریس و ترویج این موضوع در هنرستان پرداخت.

اکنون هنرمند عزیز ارشد تهماسبی که با کوشش‌های پیگیرانه خود گام‌های مؤثری در مکتوب کردن و انتقال میراث گران‌بهای فرهنگ موسیقایی برداشته است به مکتوب کردن جواب آواز بر اساس ردیف آوازی استاد محمود کریمی همت گماشته است. ویژگی کار او در این نگارش که برای نخستین بار برای تار و سه‌تار نوشته

۱. تقسیم‌بندی کلی سیستم‌های صوتی موسیقی در ایران قدیم مقام نام داشته است. موسیقی قدیم ایران به ۱۲ مقام (برابر بروج دوازده‌گانه) تقسیم می‌شده است که در حدود دو قرن پیش این سیستم به ۷ دستگاه اصلی و پنج آواز تغییر کرده است. امروز در موسیقی اعراب، پاکستان، ترکیه، آذربایجان و همچنین موسیقی نواحی ایران «مقام» به همان معنای قدیم به کار می‌رود.

۲. تقسیم‌بندی کلی سیستم‌های صوتی موسیقی در موسیقی هند راگا نام دارد. در موسیقی هند نیز مانند سایر ممالک شرقی زمان در اجرای موسیقی اهمیت بسیار دارد و به همین دلیل راگاها بر اساس زمان‌های مختلف اجرا می‌شوند به عنوان مثال: راگای صبح، راگای عصر، راگای شب و...

شده است، قابل استفاده بودن آن در آموزش و اجرای ریزه‌کاری‌های آن است به‌علاوه به‌کار بردن روشی برای ثبت
علائیم و نشانه‌ها در تار و سه‌تار که در جزوه ضمیمه کتاب در رساله مستقلی به چاپ رسیده است. ضمن قدردانی از
ارشد تهماسبی به‌خاطر کوشش پیگیرش در ثبت و مکتوب کردن فرهنگ موسیقی ایران، کار پژوهشگران ارجمندی را
که پیش از این به تجزیه و تحلیل و آوانگاری ردیف آوازی استاد محمود کریمی پرداخته‌اند ارج می‌نهم.

حسین علیزاده

تابستان ۱۳۷۴

پیش‌گفتار

موسیقی ایران در طول قرن‌های متمادی بیشتر از طریق اجرا به صورت آواز، و به‌ویژه در تعزیه به نسل‌های بعد منتقل شده است. منع موسیقی در اسلام در بعضی از دوره‌های تاریخی اهل فن را واداشته تا به روش‌هایی دست یازند که کمتر در معرض اتهامات شرع اسلام قرار گیرند. اجرای موسیقی در قالب نمایش‌های مذهبی از این دست است و بیشترین سهم را در حفظ و اشاعه موسیقی ایران داشته است؛ البته این معنی را بیشتر می‌توان درباره موسیقی مردمی تعمیم داد، چرا که حکومت‌ها و دربارهای وقت به‌جز چند مورد، پای‌بند به اصول و اخلاقیات حاکم بر جامعه نبودند. اجراکنندگان موسیقی (نوازندگان سازها) بیشتر در مجالس و مراسم درباری جایگاه خود را می‌یافتند و نه در مناسبت‌های مردمی. موسیقی مردم در دوره‌های اسلامی چیزی نبود جز اجرای آن از طریق آواز، بیشتر در تعزیه‌ها و روضه‌ها و ذکر مصیبت‌ها؛ (یعنی بیشتر در قالب مذهبی آن) مگر در مواردی استثنایی مانند عروسی‌ها و جشن‌های همگانی، که آنهم بیشتر از آلاتی استفاده می‌شد که کمتر در اسلام نهی شده بود مانند دف، دهل یا سُرنا. هم از این روست که آواز و موسیقی همراه با شعر در اعماق روان جمعی و جان ایرانیان نفوذ دارد و ایرانی، موسیقی را که در آن آواز نباشد چندان جدی نمی‌گیرد و به آن علاقه‌مند نمی‌شود چرا که طی نسل‌ها پدران او همواره موسیقی را از طریق حنجره انسان و به شکل آوازی آن شنیده‌اند.

بزرگترین و زبردست‌ترین نقل‌کنندگان موسیقی ما تعزیه‌خوان‌هایی بوده‌اند که موسیقی ردیفی ایران را از استادان خود فرا گرفته و به شاگردان خود آموخته‌اند به‌همین دلیل شاید بتوان گفت که آنچه را امروز از گوشه‌ها و آهنگ‌های قدیم موسیقی به ما منتقل شده، بیشتر مدیون موسیقی مذهبی در دوره‌های اسلامی و اجراکنندگان این موسیقی یعنی تعزیه‌خوان‌ها و... هستیم.

در گذشته‌ای نه‌چندان دور نوازندگان سازها فقط اجراکننده و دنبال‌کننده آنچه بودند که خواننده می‌خواند حتی تکنوازی نیز چنین بود چرا که تکنواز از قید مفاهیم مطرح در موسیقی آوازی و وزن شعرهایی که در ذهن او جای داشتند آزاد نبود. امروز هم وضع تقریباً به همین منوال است و تکنوازی (موسیقی سازی) و تکنواز همچنان، بیشتر اجراکننده آن موسیقی است که از آواز و بیان شعری نشأت گرفته است. به بیانی دیگر تکنواز موسیقی ایرانی هنوز نتوانسته مجری موسیقی مستقل از شعر باشد.

تلاش خاندان هنر به‌ویژه میرزا عبدالله و آقا حسینقلی در تدوین موسیقی جامعی به‌عنوان «ردیف سازی موسیقی» در خور ستایش است. اما همین ردیف‌ها با مختصر تفاوت‌هایی در اجرای آنها برگرفته از ردیف آوازی

موسیقی ایران است و گنجاندن ضربی‌ها، چهارمضرب‌ها و تکنیک‌های ویژه سازی در آن، نتوانسته موسیقی مجزا و متفاوت و مستقل از موسیقی آوازی و ردیف آوازی ایران خلق کند. چند و چون و چراهای این برداشت در این مختصر نمی‌گنجد.

در موسیقی سنتی ایران ردیف آوازی و آواز اصل است. در سیستم آموزش تار و سه‌تار در سال‌های اخیر به‌ویژه از نیمه دوم دهه ۵۰ کمتر به این موضوع توجه شده است. یکی از دلایل این بی‌توجهی را می‌توان در این واقعیت جست که در نیمه دوم دهه ۵۰ شاگردانی که در مکتب استاد برومند ردیف سازی میرزا عبدالله را می‌آموختند بیشترین تلاش خود را بر انتقال این ردیف به شاگردان و جای انداختن آن در سیستم آموزش تار و سه‌تار متمرکز کرده بودند. در فاصله زمانی دوران هنرستان استاد وزیری و کلاس‌های درویش‌خان و استاد شهنازی و دیگران تا سال‌های ۵۰ که آموزش همراه با نت رایج شده بود هیچ ردیف منسجم و مکتوبی در دسترس شاگردان نبود و این کمبود در سیستم آموزش خلأیی را ایجاد کرده بود که پرکردن آن نیازمند علاقه‌مندی و تلاش بسیار بود. تلاش و همت شاگردان استاد برومند در آن سال‌ها به نتیجه رسید و به یمن این تلاش‌ها امروز ردیف سازی میرزا عبدالله به روایت اسماعیل قهرمانی و اجرای نورعلی برومند معتبرترین ردیفی است که در سیستم آموزش تار و سه‌تار تدریس می‌شود و اجراهای متعددی از آن با سازهای مختلف در دسترس هنرجویان است. اما در روش و مِتد تار و سه‌تار جای خالی ردیف آوازی - که چکیده و عصاره موسیقی ماست - خالی است و این خلأ کاملاً مشهود است.

ردیف آوازی دارای دقایق و ظرایفی است که در ردیف سازی کمتر وجود دارد و درحقیقت می‌توان گفت که در روند آموزش جای ردیف آوازی بعد از ردیف سازی است چرا که از لحاظ اجرا کمی پیچیده‌تر است. ردیف آوازی مملو از غلت‌ها، تکیه‌ها و تحریرهایی است که در ردیف سازی کمتر به چشم می‌آید. از گذشته تا امروز آموزش بیشتر سازها مانند نی، کمانچه و سنتور با ردیف‌هایی که با شعر همراهند انجام می‌شود؛ به‌عنوان مثال می‌توان از دوره کتاب‌های استاد صبا برای ویولن و سنتور یاد کرد که امروزه نیز تدریس می‌شوند.

سعی مؤلف در نوشتن این کتاب بر این بوده است که کاستی‌های موجود را برطرف کند. این کتاب را از دو دیدگاه می‌توان مورد استفاده و بررسی قرار داد:

اول: به‌عنوان ردیفی تکمیلی برای هنرجویانی که یک ردیف سازی - به‌ویژه ردیف اجرای استاد برومند - را فرا گرفته‌اند؛ اهل فن می‌دانند که دستگاه‌های فرعی (آوازاها) در ردیف استاد برومند بسیار خلاصه و در مواردی - مثلاً آواز افشاری - ناقص و نازیباست.

دوم: برای آن دسته از هنرجویانی که آمادگی نواختن ردیف را دارند اما به‌صورت جدی و حرفه‌ای در پی آموختن موسیقی نیستند و آموختن یک ردیف سازی و یک ردیف آوازی از حوصله آنان بیرون است؛ این گروه با فراگیری ردیف آوازی می‌توانند گوشه‌ها و آهنگ‌های موسیقی را که همراه با شعر جذاب‌تر است، آسان‌تر به خاطر سپرده، درک و جذب کنند.

ردیف حاضر در اصل ردیف استاد عبدالله دوامی است و استاد کریمی با اندکی تفاوت و تغییر آن‌را «روایت» کرده است. انتخاب این روایت برای آوانگاری به این دلیل است که مجموعه اجرای استاد کریمی منتشر شده و در دسترس همگان قرار دارد. امید است روزی اجرای استاد دوامی مکتوب و منتشر شود.

استاد دکتر محمدتقی مسعودیه، پژوهش‌گر ارزنده و محقق برجسته ایرانی سال‌ها قبل ردیف محمود

کریمی را به نت درآورده است. استاد مسعودیه در کار خود بیشتر جنبه تحقیقی موضوع و ثبت دقیق آنچه محمود کریمی خوانده است را در نظر داشته، نه روشی که بتوان به سهولت آن را اجرا کرد. مؤلف کتاب حاضر از اثر استاد مسعودیه بهره بسیار گرفته است.

موارد زیر در بیان روش به تحریر درآوردن این کتاب و اجرای آن قابل ذکر است:

۱. در کتاب حاضر که برای تار و سه تار، براساس آواز اجرا شده به وسیله استاد کریمی نوشته شده است، بیان سازی مد نظر قرار گرفته است؛ درواقع اجرای آوازی، تار و سه تار شده است. چرا که اجرای دقیق و موبه موی یک بیان، مثلاً آواز با بیان دیگر مثلاً تار غیرممکن است.

۲. در نگارش کشش های اجرا شده در آواز استاد کریمی دقت شده است، اما نه در حد وسواس، چرا که اساساً اجرای ردیف مستلزم در نظر گرفتن شرایط و حال اجراست و وسواس در نگاشتن نت، در این مورد بی نتیجه و نابه جاست.

۳. متن کتاب حاضر را مؤلف با تار اجرا کرده است. روش من در این کار چنین بود که نخست آنچه را که استاد کریمی خوانده به نت درآورده ام و سپس از روی نت نوشته شده موسیقی آن را اجرا کرده ام. در زمان اجرا به صورت مکانیکی و با وسواس پای بند نت نبوده ام (فقط در مورد کشش ها و زمان بندی ها) و همان طور که گفته شد تا حد مجاز تابع حال و لحظه اجرا نیز بوده ام. از سوی دیگر باید گفت اجرای بعضی از نت ها که در آواز می توانند تا حد یک گورد یا بیشتر کشیده شوند، در تار به همان میزان زیبا نخواهد بود و به شخصیت سازی، و مضربی بودن تار لطمه خواهد زد این نکته به ویژه در اجرای سکوت ها کاملاً مشهود است. استاد کریمی در پایان بعضی از جملات به اندازه سه نت گورد (برابر با زمان ۱۲ سیاه) یا بیشتر سکوت کرده که اجرای این مقدار سکوت با ساز بی مورد است. بنابراین در نگارش نت نیز اندازه سکوت ها تا حد ممکن کم شده اند.

۴. در نگارش این ردیف علامت گذاری مضرب ها (راست، چپ، دزآب، ریز و...) و تکنیک های ویژه دست چپ (تکیه ها، اشاره ها و...) به صورت مطلق انجام گرفته است. یعنی هیچ نتی در این ردیف نیست که معلوم نباشد به چه شیوه ای نواخته می شود.

۵. اگر در نگارش علایم (مضربی) دو فراز یا دو جمله مشابه، مضرب گذاری یکسان به چشم نمی آید (به ندرت) دلیل را باید در این جست که اجرا مد نظر بوده است و مضرب ها عیناً مطابق اجرا نوشته شده اند، چرا که بعضی از فرازها را می توان با مضرب های مختلف اجرا کرد.

۶. روشی که برای نت نگاری تار و سه تار در این کتاب به کار رفته، روش پیشنهادی جدیدی است که امکان ثبت تمامی ظرایف قابل اجرا با تار و سه تار را ممکن می کند. این روش در مقاله ضمیمه کتاب توضیح و تفسیر شده است.

۷. آوانگاری اشعار براساس روشی که احمد شاملو در کتاب کورچه به کار برده انجام شده است که ابتکار خود اوست. این روش ساده و سهل است و خواندن آن به راحتی انجام می گیرد.

۸. تمامی مواردی که استاد کریمی در اجرای اشعار، سیلاب (هجای) بلندی را با زمان دولانچنگ اجرا کرده است در این کتاب به صورت چنگ و با زمان بیشتری نوشته شده است که از نظر تلفیق کلام و موسیقی صحیح تر است مانند هجای دوم واژه هستی در درآمد ابوعطا یا هجای اول واژه دزدیده در درآمد دوم سه گاه.

۹. تمام نت‌هایی که قبل از سکوت قرار دارند و استاد کریمی آنها را با زمان **دولاچنگ** خوانده است در اینجا با زمان **چنگ** یا زمان بیشتر نوشته شده‌اند؛ زیرا خفه کردن صدای نتی در پایان جمله یا قبل از سکوت برای ایجاد زمان **دولاچنگ** در تار و سه‌تار مرسوم نیست.
۱۰. ضربی‌هایی که استاد کریمی به‌صورت آزادتری اجرا کرده است و خواندن و نواختن آن بیشتر به‌صورت کاملاً ضربی (دارای متر مشخص) مرسوم است در این کتاب در قالب میزان‌بندی مشخص نوشته شده‌اند مانند **گرایلی** در شور یا **شهابی** در بیات تُرک.
۱۱. تحریرهای استاد کریمی در این کتاب به‌صورت مشخص و با مضارب معینی نوشته شده‌اند. بعضی از تحریرها که اجرای آنها در تار و سه‌تار به‌صورت نامفهوم و مشابه با تکنیک **سینه‌مال** زیباترند، به‌صورت **سینه‌مال** نوشته شده‌اند مانند تحریرهای **گوشه غم‌انگیز** در آواز دشتی.
۱۲. تعداد بی‌شماری از نت‌هایی که استاد کریمی بدون اشاره به قبل یا بعد خوانده است، در اینجا به نت‌های اشاره‌ای که لازم‌الاجرا هستند وصل شده‌اند. در اجرای سازی، این نت‌ها بدون اشاره و اتصال، خشک و بی‌روح خواهند بود.
۱۳. استاد کریمی به‌دلیل محدودیت صدا، بعضی از گوشه‌ها را در روند اصلی خود اجرا نکرده است این گوشه‌ها به‌طور معمول و در اجرای سنتی ردیف در **اوج** قرار می‌گیرند. این گوشه‌ها مطابق روند مرسوم در جای خود نوشته شده‌اند؛ مانند **صفیر راک** در ماهور.
۱۴. در اجرای تار این ردیف، هماهنگ با حس مجری، بعضی از جملات یا گوشه‌ها در محدوده‌هایی جز آنچه نوشته شده‌اند اجرا شده‌اند (یک اکتاو بم‌تر یا زیرتر). با این حال از نوشتن علامت «... ۸»، خودداری شده است تا نوازندگان و اجراکنندگان نت نیز مقید به اجرا در یک محدوده خاص نشوند. مانند **درآمد شور** که یک اکتاو بم‌تر اجرا شده است.
۱۵. به‌طور کلی تمام دستگاه‌ها و آوازها در نت، یک اکتاو بالاتر از آنچه آواز صدا می‌دهد، نوشته شده‌اند؛ چون به‌طور معمول ردیف‌های سازی همگی در محدوده **بالا دسته** تار و سه‌تار نوشته و اجرا شده‌اند، صدادهی ردیف حاضر با ردیف‌های سازی نوشته‌شده متفاوت خواهد بود و رنگ تازه‌ای ایجاد خواهد کرد.
۱۶. در مسیر نوشتاری گوشه‌ها (به‌ترتیب از حسیض به اوج) بعضی از جملات و گوشه‌ها که در وسعت صدایی تار و سه‌تار نمی‌گنجند، یک اکتاو پایین‌تر نوشته شده‌اند. مانند **گوشه حسینی** در شور که نسبت به درآمد یک اکتاو بالاتر اجرا می‌شود. بنابراین اگر اجراکننده نت بخواهد تمامی اوج و حسیض‌ها را در یک آواز و دستگاه رعایت، و به‌صورت سنتی اجرا کند، درآمدها را باید در **بالا دسته** تار و سه‌تار و بقیه گوشه‌ها را به‌ترتیب در محدوده صدایی آنها نسبت به درآمد، بنوازد.
۱۷. انتخاب مایه‌هایی که آوازها و دستگاه‌ها در آنها نوشته و اجرا شده، بر یک اساس (مثلاً راست‌کوک) انجام نگرفته است. هدف آن بوده است که برای هر دستگاه یا آواز مایه‌ای انتخاب شود که نزدیک‌تر به صدای استاد کریمی باشد تا نوازندگان با کمی تغییر کوک سازشان بتوانند با نواختن ردیف به صدای استاد کریمی جواب‌دهند. مثلاً **نوی Fa** که در این کتاب نوشته شده با کوک دیاپازن (سیم سفید = Do442) همصدای استاد کریمی است در بعضی از دستگاه‌ها (مانند چهارگاه) به‌دلیل غریبه بودن مایه **همصدای** استاد کریمی برای تار و سه‌تار، از مایه‌ها و پرده‌های

مرسوم برای نوشتن استفاده شده است. در اجرای تار این ردیف کوک تار یکنواخت و در همه دستگاه‌ها و آوازها یکسان است (سیم سفید = Si442) در اجرای دستگاه نوا کوک تار سهواً کمی بالاتر گرفته شده است.

۱۸. علامت‌های سرکلید (علامت ترکیبی) برای هر گوشه مجزا و به صورت آهنگی مستقل، بدون ارتباط با علامت در آمد به کار رفته است.

۱۹. علامت عرضی در این ردیف بر یک مجموعه نت (چند نت که با خط، یا خط‌های ضخیم به هم وصل شده‌اند) دلالت می‌کند بنابراین هر نت منفرد دارای علامت عرضی جداگانه خواهد بود.

۲۰. در آوانویسی اشعار هر هجای شعر برای یک نت منفرد یا مجموعه‌ای که دارای خط اتصال است، منظور شده است. در غیر این صورت خط تیره بین اولین و آخرین چند نت که در برگزیده یک هجا هستند کشیده شده است.

۲۱. شعرها به همان صورتی که استاد کریمی خوانده، نوشته شده‌اند. بیشتر شعرها در مقابله با نسخه‌های معتبری از آنها که به وسیله محققین منتشر شده، دارای تفاوت‌هایی هستند. این تفاوت‌ها در این کتاب بررسی و نمایانده نشده است.

۲۲. نام سرایندگان شعرها، از کتاب استاد دکتر محمدتقی مسعودیه برگرفته شده است. در کتاب دکتر مسعودیه نام شاعران بعضی از اشعار معلوم نشده است در اینجا نام گویندگان برخی از اشعار که در آن کتاب بدون نام شاعر آمده، معلوم و نوشته شده است. در یک مورد (میرزا محمد مجذوب تبریزی شاعر ابیات مثنوی در آواز دشتی)، کتاب دوازده مقام نوشته خانم ارفع اطرابی، مأخذ قرار گرفته شده است.

سپاسگزارم از دوست عزیز آقای محمد موسوی مدیر مؤسسه فرهنگی - هنری ماهور که امکان چاپ و نشر این مجموعه را فراهم آورد؛ همچنین از آقای علی صمدپور بخاطر دقت دلسوزانه‌اش در نت‌نویسی کتاب و از دوست عزیز آقای جهان‌شاه صارمی که مقابله نت‌ها را با دست‌نویس آن در نهایت دقت انجام داده است.

ارشد تهماسبی
تابستان ۱۳۷۴